

# 阴阳与虚实:京剧艺术的辩证法

施旭升

2007, 北京, 第二届京剧国际学术研讨会论文

—

[内容提要]《易传》所谓“一阴一阳之谓道”，既是作为“中国人最根本的宇宙观”（宗白华），无疑也成为京剧艺术表现和审美文化的哲学根基。本文由此出发，着重从中国传统文化的土壤中来探究京剧艺术创造与表现之精神血脉。本文认为：阴阳与虚实统摄了京剧舞台的审美形态和艺术呈现；阴阳合谐、虚实相生、大巧若拙等也就成为京剧艺术创造中最为独特的辩证法。

[关键词] 阴阳 虚实 巧拙 京剧艺术 辩证法

美学家宗白华曾经指出：“中国人最根本的宇宙观是《易传》上所说的‘一阴一阳之谓道’。”<sup>(1)</sup>实际上，这也是中国人的一种最为普遍的人生观和智慧观。中国文化的精髓就在于能够使人获得一种对于宇宙人生的感性与诗意的领悟，对于自然与社会人生的整体而直观的把握，而阴阳之道则显然就属于获得这种领悟和把握的一种法式、一条捷径。

所谓“一阴一阳之为道”，也就是一种阴阳相克相生之道，是中国人关于天地万物、人间万象的最基本的生成构造的法则的认识。它既包括一种对于天人关系的基本理解，更包含着人们对于自然对象乃至人类自我的各种直观的朴素的感悟。

从天人关系上来看，“天人合一”可以说是中国文化智慧的最高体现。按照一种逻辑的归纳，人们对于天人关系的理解，大致有着两种分别：一是天人相分，再一就是天人合一。前者主要表现在西方文化中，天，相对于人来说，是外在的、异己的；天人之间由相分而对

立；从而需要通过人自身的努力以创造一个人为的世界与自然的世界相对应、相比照、相媲美。而后者则主要表现在中国文化中，人，原本就属于天的一部分；人在根本上受制于天；人的自我意识只有与“天道”、“天意”相吻合，才是人的最高智慧的体现。从而，在天人之间，中国人既重视天意的、自然的一面，又不排斥人自身的努力；“天人合一”也就成为中国文化的一种主导性观念和实践原则。天地人，中国古代谓之“三才”，中国传统文化的精神“深体天人合一之道”，讲求天地人“三才”的统一，所作所为都讲究天时、地利、人和；而天、地、人的互动充满着阴阳相克相生之道，所以，在“天人合一”观念统领之下，人的各种行为和创造活动也必然体现出对阴阳之道的遵循。

进而言之，儒家的“天人关系”论的主流虽然是“天人合一”，但还有着不同的表现形态，或表现为“天人相通”，或表现为“天人相类”。孟子说：“尽其心者，知其性也，知其性，则知天矣。”<sup>(2)</sup>这里的逻辑前提是“人性天授”，所以只要充实和发挥人性，就可以达到“知天”的境界。人的本性、本心和天道是融为一体的。所以一切无须外求，只要“反求诸己”，就可以达到一种“诚”或“至诚”的境界。孟子认为，诚是“天之道”，思诚则是“人之道”。通过“尽心”“知性”，而达到“知天”，与“天之道”相一致。这就达到了天人合一的人生境界，从而获得人生的快乐。儒家另一类型“天人合一”论是以董仲舒为代表的在“天人相类”基础上的“天人感应”（“同类相动”）说，强调“天人之际，合而为一”，认为“天亦有喜怒之气、哀乐之心，以类合之，天人一也。”<sup>(3)</sup>这里，如果说“尽心”、“知天”还是强调一种对于天地阴阳之道的理性把握的话，那么，“天人感应”则难免将阴阳之道神秘化，将种种现实的人事与复杂的天象神秘地加以一一对应，实则成为中国民间种种迷信方术的思想之源。

相对于儒家的“知天”与“感应”，道家更强调“齐物”和顺应自然之道。《老子》指出：“故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。”

“道”含有规律、道理、道术等多重意义，但最重要的还是作为天地万物发生的根源和本体的意义。在“道”的基础上，天地人成为统一的整体。庄子进一步提出“万物一体”，“天地与我并生，万物与我为一”的思想。但老庄是“自然中心主义”，人虽然是“域中四大”之一，但在自然面前，人只能顺应它，“以辅万物之自然而不敢为”<sup>(4)</sup>。庄子的“天”有时是指事物的本然状态，而“人”则是对这种本然状态的改变。所以，“天人合一”乃是与万物和谐共处的“至德之世”。所以老庄的“天人合一”是人“与天为一”<sup>(5)</sup>。然而，也正如荀子所批评的，他们是“蔽于天而不知人”<sup>(6)</sup>，人的主动性和创造性都不见了，自然之道成为人的最高法则。这种“摒知识而任自然”的主张虽然不免“绝圣去智”的极端，但是却在审美超越的意义上成就了中国人的艺术精神；在否定世俗智慧的同时却建构起中国艺术的哲理境界，并因此而成为中国人的艺术创造所追求的理想目标。

中国传统文化的正面价值无疑是注重人文理性的，即肯定人性之善，以现实的人道、人生、人性、人格为本位，强调仁心与天地万物一体和人的文化陶冶建构作用；以道德理性、感性慧心、人文境界为依归，而强调主体的内外兼修；中国传统文化所标举的艺术精神，是一种“穷观极照、心与物冥”的人生审美体验和精神境界，一种技进乎道、以形媚道、以艺写意的审美人格的完成。而且，更重要的，中国艺术的文化精神，讲求“天人合一”的境界，有境界则为高妙，无境界则流于低俗。境界的有无与高下，不仅关系到主体人格的有无高下，而且也是艺术价值评判的关键。而境界的生成又与一种道的追寻分不开。“道”与“艺”之间是一种无限与有限的关系，是以有限之“艺”抵达无限之“道”的过程。“道”的实现的过程充满着阴阳之间的相摩相荡、相克相生。在这个意义上，无论儒、道，其“天人合一”的观念都可以归结到对阴阳之道的认同上来。

作为中国文化的一种最为感性的智慧形式，京剧艺术自然概莫能外，也体现出具体丰富的阴阳相克相生之道。而契合阴阳相生相克之道的“天人合一”的观念在京剧之前的中国戏曲中无疑就有着具体丰富的表现。《荀子·乐论》在讨论先秦乐舞时曾指出：

舞意天道兼。鼓其乐之君邪。故鼓似天，钟似地，磬似水，竽笙箫和箎簫似星辰日月，鞀祝拊鼙控楬似万物。何以知舞之意？曰：目不自见，耳不自闻也；然而治俯仰诘信，进退迟速，莫不廉制。尽筋骨之力，以要钟鼓俯会之节，而靡有悖逆者。

其中，“鼓似天，钟似地，磬似水，竽笙箫和箎簫似星辰日月，鞀祝拊鼙控楬似万物”显然已不是简单的比附，而是强调乐舞以表现“天道”为旨归；只有舞兼天道，才有可能达到“俯仰进退，靡有悖逆”的自由境界。这种对“天道”的尊奉，从原始古乐到京昆艺术，可谓一以贯之。在原始的傩戏中，无论是演者还是观者，无不热烈的投入，沉醉其中，感受着一种与神灵的交通融合，达到“目不自见，耳不自闻”的境地；近世的昆曲京戏，更是以“世界大舞台，舞台小世界”为旨趣，天地之大，无不可以化入舞台的表现之中。京剧舞台无疑正是通过一种假定的戏剧情境的创造，在一种集体仪式化的体验中，而获得接受大众的审美认同，并且直接将观众引入一种“天人合一”的圆融之境。而京剧的观演中要达到这种“天人合一”的境界，就离不开以演员为中心的多种舞台因素的阴阳变化、“合合而生”，需要凭借主体“先验的想象力，把‘在场的’、‘眼面前的’、‘不在场的’、‘不在眼面前的’融为一体，把此时此地的东西和彼时彼地的东西，今天的现实和过往的历史以至未来的期待融为‘共时的’一体，从而形成一种境域或境界。这样，人也就有可能超出个人的有限性，达到无限，达到自我超越。”<sup>[7]</sup>所以，京剧艺术并不刻意营造逼真的现实时空，而是着意追求一种“和”的审美之境。“和”，本质上离不开各种审美因素的协调，离不开艺术主体的勤勉扎实的表现，也就是所谓“天道酬勤”。京剧艺术的审美境界也就有着“有我

之境”与“无我之境”的不同层次、不同类型的体现。如果说，“有我之境”有着强烈的主观表现的色彩，其情绪意态中寄予着更多的是非褒贬的评价，因而体现出丰富的世俗生活的智慧的话，那么，“无我之境”则更近乎佛教所推崇的一种“拈花微笑”的大智慧，或者亦如王阳明所描述的：“闲观物态皆生意，静悟天机入窅冥。道在险夷随地乐，心意鱼鸟自流行。”<sup>(8)</sup>它往往是在简洁、朴实的舞台表现中蕴涵着一种博大的审美情怀、深厚的人生感悟。诸如此类，恰恰都可以视为中国古代文化智慧中三个基本的命题——“天人合一，知行合一，情景合一”在京剧艺术中的具体体现。

故而，从京剧艺术形态的生成构造来看，则更具体地体现出阴阳相生的艺术原理。“世界大舞台，舞台小世界”。京剧舞台无疑可以说是中华文化符号的集大成。它广泛采撷各种文化符号，由艺术世界的阴阳乾坤合合而生。合者，和也。京剧艺术表现讲究多种艺术因素的中和、简约、适度，讲究整体艺术表现的有形、有神、有意。因而它决不是那种材料上的简单堆砌或表现上的冲动无序，其中我们所能感受到的总是有一种内在的分寸感、统一感与谐和感。从而，京剧舞台上的符号、图案、以及形象、色调，无不蕴涵着丰富的文化智慧。这种文化智慧，如《周易·系辞下》所宣称的：“古者伏羲氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”《易传》“贲卦彖传”也指出：“文明以止，人文也。观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”王弼对此解释说：“刚柔交错而成文焉，天之文也。止物不以威武，而以文明，人之文也。观天之文，则时变可知也；观人之文，则化成可为也。”周易卦象作为一种“人文”创造，原本就是与“天文”相对举，成为一种社会“文明”的象征；它“近取诸身，远取诸物”，“以通神明之德，以类万物之情”，并且对于社会大众有着明显的“化成”之功。京剧艺术固然不同于周易卦象，但是其广泛采撷中国传统文化符号以圆合成象，又确实与周易有着相通的人文精神的血脉；并且更主要的是，正



是由于秉承着这种精神血脉，作为一种独特的艺术形式的京剧与其他中国传统艺术一起，显示出其具体的精神特质和文化智慧。

类似于京剧，中国其他的传统艺术中也贯注着这样的一种精神血脉。对此，现代新儒学的代表人物唐君毅曾经有过一段精彩的论述。他指出：

中国之字，恒脱略数笔，草书恒一笔数字，而书家整个人格即现于其中。中国画家之画，亦恒以寥寥之数种点画，表现层出不同之意境。如数笔之兰竹石之画，不过尤显著者。做中国画家，均有惜墨如金之语。中国音乐，均以极微弱之振动，表极深厚之情调。故推而极之，遂有陶渊明‘但识琴中意，何劳弦上音’之音乐观。中国文学作品，长文恒不及短作。中国长小说长论文不必佳，而笔记短札等小品，则多清隽可观。长诗未尝有，较长者如《孔雀东南飞》之类，亦不及二千字，且亦非诗中绝佳之作。绝诗则寥寥二三十字，乃恒能出神入化。而诗词中一韵之巧，所谓险韵，一字之奇，所谓诗眼，有时实足令人赞叹而已。……中国之雕刻，好者以佛像为多。佛像为一极有限之石身，而其所象征者乃法力无边之佛。而佛像之圆满丰硕，亦适足象征一诸德全具之神。故德人凯赛琳于此曾深致赞叹，彼谓西人于中国文化最难解者，即于细巧中见深厚。……除佛像雕刻外，如小方金刚玉石，象牙犀角上雕精美字画者，好者亦不少。而所谓神镌者，乃能于径寸之面积内，刻数百字或赤壁泛舟图。虽纯系技巧，亦大足令人惊讚。中国之瓷器，于极小之面积上，画各种复杂精致之花纹或人物鸟兽之图，尤足见中国人以最少媒介表现最多意义之能力。无怪中国艺术最易为外人所欣赏者，乃为瓷器。斯宾格勒竟以瓷器与图画同为中国之代表艺术。此外即刺绣烹调等，虽不必为正式之艺术，然刺绣佳者，于极小之面积成极繁复之物象；烹调佳者，则以极少之原料，成极丰厚之美味。于此可见中国人富于以最少媒介表现最多意义之能力也。此种能力，固可谓原自吾人能反求诸己，虚静其心，物我双忘，故能栖神奥窅，自由融凝万象，纳大于少；然不如迂谓中国人本长于以分见全，故能以小摄大也。[\(9\)](#)

这里，我们之所以不厌其烦地大段引述，是因为它确实足以用来阐发京剧艺术所蕴含的文化智慧的精神特质。

京剧之前的传统戏曲，原本都是生发于民间的，是在中国传统乐文化的基础上经过了长期的发展演进的过程而形成的，其间自然糅合了大量的文学、歌舞、曲艺、杂技等技术和艺术因素。无论是诗词歌赋，还是字画雕刻，作为中国传统艺术都能于细巧中见深厚、以最少媒介表现最多意义；而特别是表现在整一的京剧艺术的审美形态中，形成京剧舞台动作的乐舞体式，更显其以分见全、以小摄大的功夫，不仅表现出一种虚静其心、物我双忘的胸襟，而且建构起一种融凝万象、纳大于少的境界；从而在京剧舞台艺术的创造中做到阴阳谐和、错落有致、有无相生，体现出丰富的艺术辩证法。与京剧艺术创造的“阴阳之道”密切相关，京剧舞台上有着很多正言若反的造型方式与艺术格调的体现。比如生、旦、净、丑等角色类型的命名，生行以饰演各类男性角色，需要娴熟的艺术表现的技巧，然而却以“生”名之；与生行相对应，旦行以饰演各类女性角色，本属坤，属阴，属夜，然而却以“旦”名之。净行，又称“大花脸”，主要表现各种性格鲜明怪异的角色，扮演总是需要在脸上涂抹各种油彩，却反而名之以

“净”；丑行，又称“小花脸”，属于喜剧角色，多逗人嬉笑，许多丑角虽其貌不扬，但是心地善良，以“丑”名之，也明显具有相反的意味。<sup>(10)</sup>京剧表演还常有“男扮女”（所谓“乾旦”）或“女扮男”

（如女老生）现象，他们在现实与舞台之间，形成明显的性别角色的乾坤易位，固然有一定的社会的乃至心理的根由，同时也正是一种文化上的“阴阳之道”的体现。即使是京剧舞台上最不显眼的“龙套”，他们的穿插表演也都体现出一种以一当十、以少总多、大而化之、相反相成的艺术韵味，成为京剧舞台艺术整体的一个不可分割的组成部分。

进而言之，京剧艺术的这种独特的文化智慧，要而言之，不外乎两个方面，一曰虚实相生，一曰巧拙有素。

虚实相生，作为中国传统艺术一项重要的美学原则，体现在京剧艺术的创作与鉴赏接受中，成为其意象与形式的一种非常重要的生成构造的规律。如王骥德所指出的：“剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚。”<sup>(11)</sup>京剧艺术创造中的“实”，既是指其歌舞化表演的外观动作形态，也是指向一个实在的外部现实的世界；而“虚”，既是指京剧舞台形象创造中以局部来涵盖整体的表现方法，也是指以有限的舞台形象来表达丰富的审美意蕴。所以，对于京剧来说，就不仅要“化实为虚”，而且也还要“化虚为实”。不同于西方的写实戏剧，京剧讲究的是“假戏真做”，舞台表演既要靠虚拟，更要有真情实感；但是它又并非纯粹的泼墨写意。清代画家恽南田在谈绘画的虚实时就说过：“用笔时，须笔笔实，却笔笔虚，虚则意灵，灵则无滞，迹不滞则神气浑然，神气浑然则天工在是。夫笔尽而意无穷，虚之谓也。”<sup>(12)</sup>从而，在京剧中，虚实的处理，既是手段，又是目的。虚以实之，实以虚之；或者以虚代实，以实写虚。虚实之间，既有对比映衬，又有互补互现。关键则是意韵的表现，以舞台整体的气足神完为目的，大虚和大实常常在戏曲舞台表现中构成一种奇妙的结合。从而，戏曲舞台既显得空灵无比，又显得非常充实，显得韵味十足。

所以，虚实关系的处理，对于京剧来说，就不仅仅是一种表现手法的问题，而且关系到京剧艺术的功能价值的实现。虚实相生可以有效地突出了艺术表现的效果，而且十分经济节约，蕴含着丰富的文化智慧。比如，京剧中常用的对称、对比的手法，就常常通过虚实结合，使得其舞台表演和情节构造，进退有致，俯仰有节，整个舞台成为一个自由流动的审美时空。传统剧目《锺馗嫁妹》，从场次的递换、情境的设置甚至人物矛盾的组合都是十分有效地运用了虚实之间的对应与对比。其中，一面是人间举子的金榜题名、衣锦荣归，一面则是幽冥世界阴风惨月、落魄归魂。场面动作的虚实结合与强烈对比，不仅使红尘与黄泉交互呈现，而且更使得悲凉与温馨的情调交织融合。锺馗是剧中的核心人物，他的外貌是如此丑陋，而内心却是无



比的善良；其身段动作是在净角的粗犷变形中又有着生角的妩媚；他的因面貌丑陋而被剥夺功名甚至了却生命的人生经历使得他怨怒伤感，而剧中为筹备妹妹的婚事却喜气洋洋；舞台上鬼灯荧荧、鬼旗掩映，虚幻至极，而表现的却是无限人情，真切感人；群鬼虽面目狰狞、造型丑怪，而展示的却是人间喜事，平安吉庆、一派祥和。人鬼之间，孰虚孰实，孰真孰假，实实在在地叩击着人们的心灵；在貌似虚幻的舞台上，在人情的冷暖表现得入木三分。

京剧艺术还通过表现中的巧拙有素以显示出传统文化的大智慧。京剧中充满着各种高超的技巧，如丰富的叙事技巧，娴熟的表演技巧（舞蹈身段、运字行腔），直接的传达交流的技巧，等等。特别是一些在长期的艺术竞争中寻求自身的生成和发展之路，有名的京剧戏班都形成了一些自己的“特技”和“绝活”，在守成的同时还加以不断的创新，讲究“一招鲜，吃遍天。”就情节设计和构造而言，京剧固然不同于“佳构剧”，但编剧也十分讲究技巧。比如，“巧合”就作为重要的技巧手法之一经常在剧情设计加以运用，甚至有“无巧不成戏”之说；跟“巧合”一起，常被分别或交错运用的，还有“误会”、“悬疑”、“变异”、“摇曳”、“跌宕”、“对比”等等。但是，京剧又毕竟不是讲究技巧的堆砌。如果仅仅在技巧上下功夫，为技巧而技巧，过分地重视“巧合”，一味地追求情节的离奇效应或者卖弄技巧，则往往就成为故弄玄虚、弄巧成拙，只会使得京剧丧失其应有的艺术品格。

所以，与此相关，京剧的编演固然需要经过长期的技巧的训练，而更需要由技而上升为艺，使得京剧编演在丰富复杂的技巧的基础上又常常归于一种简约、质朴之美，达到一种“大乐必易”、“大音稀声”、“大巧若拙”的境界。京剧从意象表现到形式构造走的都是一条简易浅近的路子。这原本与京剧生成发展过程中民间的简约化的物质条件以及其大众化的审美之约都有着密切的关联。故而，其主题和格调往往“安于浅近”，形式和手段也都显得直白浅露，有些甚至相当稚拙。然而其中却又蕴涵了高度的表现技巧，体现出高度的象征化和写意化的精神，而成为京剧艺术审美创造的一种普遍的原则。

实质上，京剧之所以能够在直白浅露的形式表现中蕴含着高度的技巧，乃是在于，如同其他诸多的中国传统文化形式，京剧本身也有着一个由稚拙到精巧、然后再由巧而返拙的发展阶段。这里的“拙”，已不同于原初的粗朴与稚拙，而是技进乎道之后的一种“大巧”，是超越了模仿的“大音”、“大乐”。这正是所谓“大音稀声”、“大巧若拙”<sup>[13]</sup>，“大乐必易，大礼必简。”<sup>[14]</sup>实则是一种大智慧的体现，代表着京剧艺术表现的最高境界，是绚烂之极归于平淡，是脱尽火气之后的平淡幽远，清新空灵。所以，优秀的京剧作品，从剧作到表演，总是不强为造作，不施巧计不自炫其技，用巧而不显巧，往往着力处却不露斧凿之痕，其形式和意象都是天然浑成、天衣无缝；最大的技巧就是看上去好像无技巧。这种“大巧”贵在自然，或者说，自然、质朴正是“大巧”的表现。故而，“大巧若拙”乃是寓巧于拙，拙中见巧。某种意义上，可以说，这里的拙朴是种不可强求的品质，在艺术上体现拙朴，实际上就是对天真、自然地追求，拙近天真，朴近自然，恰似水流云在、月到风来，一切都很自然平常，毫无牵强造作的痕迹。

注释：

---

<sup>[1]</sup> 宗白华：《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1994年版，第437页。

<sup>[2]</sup> 《孟子·尽心》。

<sup>[3]</sup> （汉）董仲舒：《春秋繁露》“深察名号”篇、“阴阳义”篇。

<sup>[4]</sup> 《老子》第25章、第64章。

<sup>[5]</sup> 《庄子》“齐物论”、“达生篇”。

<sup>[6]</sup> 《荀子·解蔽篇》。

[\[7\]](#) 张世英：《天人之际——中西哲学的困惑与选择》，人民出版社 1995 年版，第 256 页。

[\[8\]](#) 《王阳明全集》，上海古籍出版社 1992 年版，第 717 页。

[\[9\]](#) 唐君毅：《中西哲学思想之比较研究》，转引自田士林著《中国戏曲的理解与欣赏》（上），台湾芬芳宝岛杂志社 1980 年版，第 153-154 页。

[\[10\]](#)（明）胡应麟指出：“凡传奇以戏文为称也，无往而非戏文也。……故其名欲颠倒而无实也。反是而求其当焉，非戏也。故曲欲熟而命以生也；妇宜于夜而命以旦也，开场始事而命以末也，涂污不洁而命以净也。凡此咸以颠倒其名也。”见《小室山房笔丛》，卷四十一。

[\[11\]](#)（明）王骥德：《曲律·杂论第三十九》。

[\[12\]](#)（清）恽格：《南田画跋》。

[\[13\]](#)《老子》第四十一章、第四十五章。

[\[14\]](#)《乐记·乐论篇》。